

« *Le Brasier* » d'Apollinaire
– lecture sémiotique –

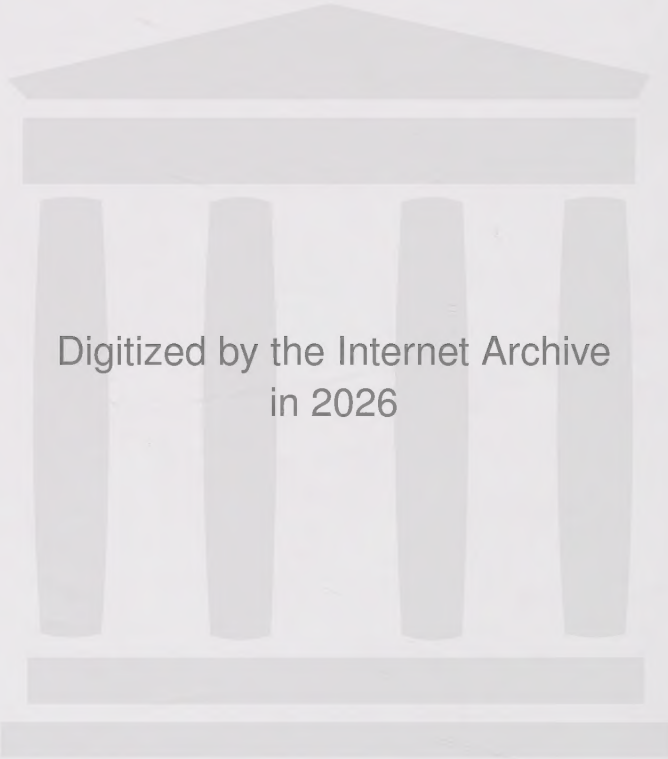
Thèse présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Zürich
pour l'obtention du grade de docteur
par

Peter FRÖHLICHER
de Soleure

Thèse acceptée par la Faculté sur la proposition de
M. Jacques Geninasca

LETTRES MODERNES
Paris, 1983





Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507207_0046

« *Le Brasier* » d'Apollinaire
– lecture sémiotique –

Thèse présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Zürich
pour l'obtention du grade de docteur
par

Peter FRÖHLICHER
de Soleure

Thèse acceptée par la Faculté sur la proposition de
M. Jacques Geninasca

LETTRES MODERNES
Paris, 1983

Impression partielle : le travail complet paraît dans la série « Archives Guillaume Apollinaire » de la collection « Archives des lettres modernes » (numéro 208) aux Editions Lettres Modernes (Paris, 1983)

INTRODUCTION

PARMI les poèmes d'*Alcools*, « *Le Brasier* » est un des textes les plus prestigieux ; c'est du moins ce dont semble témoigner le fait que de nombreux critiques apollinaristes y font allusion en citant quelques vers ou en vantant les qualités poétiques de ce poème « obscur ». Apollinaire lui-même range « *Le Brasier* » au nombre de ses meilleurs poèmes ; sept ans après la première publication du texte il écrit dans une lettre à Madeleine Pagès à propos des « *Fiançailles* » : « [...] nul doute qu'avec "*Le Brasier*" il [le texte des « *Fiançailles* »] ne soit mon meilleur poème sinon le plus immédiatement accessible. »¹.

Si d'autres textes du recueil comme « *La Chanson du mal-aimé* », « *Lul de Faltenin* » ou « *Les Colchiques* » ont donné lieu à toute une série d'exégèses, il n'existe pratiquement pas d'étude du « *Brasier* » qui tienne compte du poème dans son ensemble. Le seul travail tant soit peu systématique est un commentaire érudit de G. Schmits ; peu soucieux du problème de la cohérence du texte, l'auteur cherche à rendre compte des difficultés de la lecture avant tout en ayant recours à d'autres poèmes².

Les auteurs d'ouvrages généraux sur la poésie d'Apollinaire qui consacrent quelques pages au « *Brasier* » privilégient ordinairement un certain « thème » — les figures du feu, par exemple — ou, s'inspirant d'une lettre du poète à Toussaint Luca, ils essayent de saisir la poétique apollinarienne de l'année 1908 moyennant un rapprochement d'énoncés empruntés au « *Brasier* », à « *Oniro-critique* » et à l'article sur Jean Royère³. Sans vouloir dénier l'intérêt d'une recherche thématique ou du comparatisme, faisons

remarquer que les deux démarches permettent d'esquiver le problème de la cohérence du texte. On ne s'est guère interrogé, en effet, sur la nature du rapport entre les parties constitutives du «*Brasier*» ou sur le lien entre les différents domaines figuratifs — comment rattacher, par exemple, la cinquième strophe de la première partie aux strophes précédentes? Les études disponibles ne sauraient éclairer le lecteur désireux de «comprendre» ce poème difficile.

Par rapport aux démarches évoquées, la visée de notre étude est à la fois modeste et ambitieuse; nous nous limitons à la description du «*Brasier*», dont il s'agira de rendre compte de l'ensemble des figures textuelles. Quant au problème plus vaste de la nouvelle esthétique apollinarienne de 1908, des travaux à caractère monographique, consacrés non seulement au «*Brasier*» et aux autres textes poétiques de la même époque mais également aux articles critiques du poète, constituent, nous semble-t-il, une étape préliminaire indispensable.

Nous nous inscrivons en faux contre une conception qui semble sous-tendre bien des travaux, selon laquelle le texte est une suite d'énoncés directement comparables avec des fragments empruntés à d'autres ensembles textuels. On admet généralement que les éléments d'un poème, figures ou mots, ne prennent toute leur signification que par rapport au contexte global. Les choses se passent de la même façon dans les articles critiques, par exemple; pour s'en convaincre, il suffit d'examiner les différents sens des termes *réalité* et *vérité*, tantôt synonymes, tantôt antonymes dans le texte des *Peintres cubistes*. Avant de pouvoir songer à un rapprochement entre un poème et un article théorique, il faudrait produire une lecture globale de chacun des textes. Une analyse systématique des écrits esthétiques d'Apollinaire s'impose d'autant plus qu'ils comportent souvent des passages figuratifs difficiles à articuler avec les énoncés poétologiques sous forme «abstraite».

Même s'il existait des analyses exhaustives des textes théoriques d'Apollinaire, on ne pourrait pas s'attendre à ce que notre description du « *Brasier* » aboutisse à un constat d'identité entre la poétique implicite du poème et les positions esthétiques de l'auteur des articles. Sans exclure l'éventualité que le poème fournisse une illustration de certaines affirmations théoriques, nous partons de l'hypothèse que la poétique implicite du poème, que l'on peut dégager à travers une analyse, comporte un statut autonome. Tout porte à croire, en effet, que la « poétique performative » propre aux textes littéraires donne souvent lieu à une réflexion plus poussée, plus « profonde » que celle exprimée par l'auteur dans un langage descriptif.

Sans être à même d'approfondir la question — pour ce faire, il faudrait précisément multiplier les analyses —, nous nous contentons de faire allusion ici à la différence fondamentale entre la poétique manifestée par une sorte de traité et celle — implicite — du poème qui est apte à faire ce qu'il dit.

Si nous avons évoqué le problème du comparatisme, c'est d'une part pour situer notre étude monographique dans la perspective d'une recherche plus vaste qui implique, bien sûr, le concours de plusieurs chercheurs; d'autre part, nous aimerions mettre en relief la valeur toute relative des rapprochements avec d'autres textes que nous avons été amené à faire au cours de l'analyse. Ils ne sauraient suffire, en général, au postulat énoncé plus haut selon lequel toute comparaison présuppose en principe une analyse du texte entier. Sans utiliser ce procédé en guise d'explication, nous cherchons à montrer, moyennant la confrontation avec d'autres textes, que telle hypothèse de lecture correspond à une éventualité, attestée, dans l'univers figuratif d'Apollinaire, ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'elle soit pour autant confirmée.

L'étude qu'on va lire s'inspire largement de la théorie élaborée, au cours de ces dernières années, par A.J. Greimas et l'École

sémiotique de Paris ainsi que des travaux de J. Geninasca. Les concepts dont nous nous sommes servi pour décrire l'objet poétique choisi ont été forgés dans le cadre de l'analyse de discours «traditionnels» (contes populaires, récits littéraires du XIX^e siècle, etc.), et il s'agit, en l'occurrence, d'en montrer le caractère opératoire à propos d'un texte poétique qui n'est pas lisible, sans autre, comme une «histoire» suivie. L'analyse d'un poème «obscur» ne consiste pas à en pallier l'effet d'incohérence produit au niveau de surface à travers une «explication» référentielle. Rendre compte du fonctionnement du texte revient à exploiter d'abord les rapports figuratifs à un niveau plus abstrait, celui des structures narratives. La mise en place de rôles actantiels permet également de construire des relations entre acteurs figurativement dissemblables. C'est à l'aide d'un tel procédé que l'on parvient à articuler, par exemple, les unités limites du texte et à rendre compte de la transformation qui s'opère entre les situations initiale et terminale, manifestées à travers des figures sans lien évident. La narrativité du texte ne se confond pas avec l'enchaînement des parcours des différentes figures mais peut être décrite, en l'occurrence, comme une suite de transformations affectant le Sujet poétique⁴.

Une des difficultés du texte étudié provient du fait que des figures renvoyant à des univers culturels différents sont mélangées et s'inscrivent dans des configurations inédites. Dans nos recherches sur le fond mythologique sous-jacent au «*Brasier*» — allusion est faite, entre autres, aux traditions perse, grecque, judaïque et chrétienne —, nous nous sommes fondé autant que possible sur des ouvrages de référence du siècle dernier qu'Apollinaire a connus ou qu'il aurait pu connaître (l'ouvrage fondamental sur les *Religions de l'Antiquité* de Creuzer-Guigniaut, l'Encyclopédie de Larousse, les textes ésotériques d'Éliphas Lévi, etc.). Contrairement à ce que laissent entendre certains travaux d'érudition, l'identification d'une source n'est pas *eo ipso* un acte interprétatif. La

connaissance du contexte d'origine d'une figure donnée sert d'une part à en déterminer les valences sémantiques susceptibles d'être actualisées et permet d'autre part de saisir, et d'interpréter, un écart éventuel manifesté par l'utilisation de la figure dans le nouveau contexte⁵. D'un point de vue théorique, les figures empruntées à la tradition mythologique, religieuse ou ésotérique ne se distinguent pas des figures du monde naturel, porteuses, elles aussi, d'un faisceau de significations virtuelles, dont les traits pertinents sont sélectionnés par le jeu des relations du texte.

*

* *

Comme la plupart des poèmes d'*Alcools*, « *Le Brasier* » a été publié d'abord dans une revue ; nous sommes donc en droit de considérer le texte comme un objet discursif autonome dont l'analyse peut se faire indépendamment des autres poèmes du recueil. Cela ne signifie pas, bien entendu, qu'il soit sans intérêt de s'interroger sur le statut du « *Brasier* » par rapport à l'ensemble des textes d'*Alcools* ; dans la mesure où une telle entreprise présuppose, en principe, l'analyse de chacun des poèmes du recueil, elle dépasserait largement les limites de notre travail.

Le poème paraît pour la première fois dans la revue *Le Gil Blas* le 4 mai 1908 sous le titre « *Le Pyrée* ». En 1913, année de la publication d'*Alcools*, « *Le Brasier* » est publié encore dans *L'Heure qui sonne*, n° 11, et dans l'*Anthologie des Poètes nouveaux* de Lanson⁶. Par rapport au texte d'*Alcools* que nous avons retenu pour notre analyse, les versions qui ont fait l'objet de publications isolées présentent quelques variantes qui concernent avant tout l'orthographe, la ponctuation — supprimée dans le texte définitif — et la disposition typographique⁷. Sans chercher à en tenir compte systématiquement, nous reviendrons au cours de l'analyse sur des variantes susceptibles d'élucider

certain passages du texte. Quant au seul manuscrit conservé — il s'agit d'un fragment du début de la troisième partie — nous le prendrons en considération lors de la description de la figure de l'avenir⁸.

« *Le Brasier* » consiste en trois parties — nous les appellerons A B et C⁹ — dont chacune est divisée en plusieurs unités. Si cette répartition est reconnaissable d'abord grâce à la disposition typographique, elle correspond, dans le cas de la partie A, à un découpage qui obéit également à un critère métrique ; les unités de A se présentent comme des strophes au sens traditionnel. La partie B se compose de groupes de vers non isométriques. Le même type d'unités apparaît dans la dernière partie ; de plus, on y trouve des vers isolés par des espaces blancs¹⁰. Pour des raisons de commodité, nous gardons le terme d'*unité* pour les ensembles typographiquement marqués, qu'il s'agisse de « strophes » ou de vers isolés, et nous les désignerons par des indices numériques (ex. : C2 indique la deuxième unité de la partie C).

En ce qui concerne le mode de présentation, notre description suit *grosso modo* l'ordre linéaire du texte. Si cette démarche implique certaines répétitions quand il s'agit de rendre compte des parcours figuratifs reliant les parties entre elles, elle a l'avantage d'être plus facilement contrôlable par le lecteur. Les portions à décrire dans une première approche sont fournies par le découpage typographique. Nous avons considéré chacune des trois parties comme un ensemble jouissant d'une certaine autonomie par rapport auquel seront interprétées les unités, situées à un niveau hiérarchiquement inférieur ; celles-ci fournissent le cadre pour une première saisie des figures du discours. Ce n'est qu'après avoir déterminé leur fonction par rapport au double contexte des unités et des parties que l'on pourra comparer utilement des figures manifestées dans des espaces discursifs distincts.

PREMIÈRE PARTIE

première exploration de la partie A

La partie A consiste en cinq unités strophiques dont chacune comporte cinq vers octosyllabes liés par des rimes croisées. Selon un procédé que l'on observe souvent dans les poèmes à forme fixe, l'organisation de la strophe reflète celle du texte entier. Dans la mesure où le nombre des vers par unité correspond à celui des unités de A, on peut se demander s'il y a lieu de distinguer entre les strophes d'indice pair et celles d'indice impair. Une lecture superficielle confirmerait l'existence d'un rapport de similitude entre A1 et A3 — les deux unités mettent en scène des figures ignées — ainsi qu'entre A2 et A4, unités caractérisées par la présence de figures stellaires et d'un décor végétal, mais on ne voit pas sans autre comment A5 pourrait être intégré à l'ensemble des strophes impaires. D'autre part, on s'aperçoit que A4 renvoie, à plus d'un égard, à A1 et A3. En effet, si nous examinons les répétitions lexicales, nous constatons que les seules expressions à être manifestées trois fois dans la première partie apparaissent en A1, A3 et A4 :

A1	têtes flamme
A3	têtes flammes
A4	flammes têtes

Plutôt que de distinguer entre strophes paires et impaires, il

convient, du moins dans une première approche, de considérer cette double itération de lexèmes comme un critère formel susceptible d'indexer un rapport sémantiquement interprétable entre les unités A1, A3 et A4. Il n'y a que l'unité terminale qui semble se différencier nettement de ce groupe, tandis que A2 a des traits en commun, nous l'avons dit, avec A4.

Il est intéressant de noter que ce schéma d'organisation de la partie A est en quelque sorte préfiguré par la corrélation entre la syntaxe et la métrique de l'unité initiale. A1 consiste en deux phrases dont la première occupe les vers 1-4 et la deuxième le vers terminal; cette disposition est apte à refléter la position relativement autonome de A5 par rapport aux unités précédentes tout en marquant son appartenance à l'ensemble du texte. La proposition principale de la première phrase correspond aux vers 1, 3 et 4, ce qui s'accorde avec le lien formel entre les unités de même indice auquel nous venons de faire allusion. Le statut du vers 2, occupé par des propositions subordonnées, est comparable à celui de l'unité A2 qui se rapproche figurativement du groupe A1-A4, sans participer pour autant du «parcours» des figures des têtes et des flammes. Compte tenu de ces indices sur l'organisation générale de la partie A, nous examinerons d'abord les unités A1-A4 et les rapports qu'elles entretiennent; on s'interrogera ensuite sur le type de relation qui s'installe entre ces unités et la strophe terminale.

l'unité A1

La première phrase de A1 peut être décrite comme un énoncé de jonction¹¹, le narrateur assumant les rôles d'opérateur et de source. Le rapport entre le narrateur et le «*noble feu*» qui constitue la cible du procès de communication est déterminé par le prédicat *transporter* qui présuppose la conjonction spatiale des deux acteurs. Notons cependant que le verbe *jeter* exprimant la

disjonction fait appel à une certaine distance entre l'opérateur-source et la cible. Plutôt que d'avoir recours à une représentation référentielle selon laquelle le narrateur se promène avec un récipient plein de feu — c'est une visualisation de cette sorte qui sous-tend une des traductions allemandes du « *Brasier* »¹² — on admettra qu'il s'agit ici d'un feu intérieur. Nous verrons d'ailleurs que l'espace igné est rapproché en A3 de la figure de l'amour.

La série des objets destinés à être jetés au feu — « *De vives mains et même feu / Ce Passé ces têtes de morts* » — apparaît à première vue comme un ensemble constitué de trois termes *a b c*. La conjonction *et* entre *a* et *b* et son absence entre les termes médian et final de l'énumération ainsi que les pronoms démonstratifs de *b* et *c* invitent à considérer ces termes comme équivalents, les « *têtes de morts* » étant une figure du « *Passé* ». Le passage d'une expression à l'autre est ménagé par l'adjectif « *feu* » qui attribue au Passé le trait /anthropomorphe/ et renvoie à l'aspect réalisé de l'existence.

L'expression abstraite désignant un *continuum* non comptable et la pluralité de figures discrètes semblent renvoyer à deux manières de penser le temps écoulé. L'adverbe *même* en *b* marque un renchérissement : est-ce que le narrateur attribue une valeur plus grande aux figures de la /mort/ qu'à celles de la /vie/ (les « *vives mains* ») ou s'agit-il d'une manière d'exprimer le caractère difficile de l'entreprise? Nous essaierons d'y répondre plus tard. En l'absence d'expressions auxquelles les démonstratifs de *b* et de *c* pourraient renvoyer anaphoriquement, on les interprétera comme des déictiques. Tout en étant l'objet d'un procès réalisé de disjonction spatiale, les figures jetées au feu continuent à faire partie de l'espace du narrateur ; ce n'est pas le cas des « *vives mains* » précédées de l'article indéfini. Cette différence peut contribuer à dévaloriser le terme *a* par rapport à *b* et *c*. L'espace-cible du procès /jeter/, le feu, est une figure investie des valeurs

positives ; lisible sur les isotopies passionnelle et religieuse, le verbe *adorer* marque un rapport modal de type /vouloir/ et/ou /croire/ entre Ego et le feu.

Le vers terminal de A1 pose une relation contractuelle entre le narrateur et la figure du feu ; celle-ci, occupant une position hiérarchiquement supérieure, assume le rôle de Destinateur par rapport à Ego. On peut articuler cette relation de destination avec le procédé exprimé dans la première phrase de deux manières, au moins. Si l'on attribue au présent des verbes *faire* et *vouloir* une valeur gnomique, l'acte du narrateur au vers 1 se présente comme une réalisation du programme de manipulation du feu. D'autre part, l'opposition entre le passé composé au vers 1 et le présent au vers 5 ainsi que la relation de succession entre les deux *fares*, apte à mimer une succession chronologique, pourraient suggérer que le contrat passé avec le feu est une conséquence du procès de transfert. En raison du culte dont le feu fait l'objet, nous optons pour la première des deux lectures.

Le *faire* du narrateur en A1 est susceptible de plusieurs interprétations dont la formulation dépend, entre autres, des valeurs sémantiques que l'on assignera aux figures impliquées dans ce procès. Une des fonctions attribuées traditionnellement au feu est celle d'opérer une transformation ; selon le degré d'« ignition » et le point de vue que l'on adopte on peut avoir affaire à une destruction totale ou partielle, une « transmutation » ou une purification, par exemple. On pourrait s'imaginer également que le feu ait le pouvoir de réaliser la constitution d'un ensemble homogène à partir d'éléments divers. Cette éventualité semble exclue parce que le terme *b*, précédé de l'adverbe *même*, instaure une différence graduelle par rapport à *a*. Dans la mesure où le feu a un statut quasi religieux, l'acte cultuel d'Ego peut être interprété comme l'expression d'un sacrifice, ce qui impliquerait la destruction des objets ; à la renonciation de la part du

BIBLIOGRAPHIE

des ouvrages et articles cités

- APOLLINAIRE (G.). *L'Enchanteur pourrissant*, édition établie, présentée et annotée par Jean BURGOS. Paris, Lettres modernes, 1972. CLXII + [414]p.
- CHEVALIER (J.) et A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1973 (éd. originale : Paris, Laffont, 1969) 4 vol.
- COQUET (J.-C.). *Sémiotique littéraire*. Paris-Tours, Mame, 1973. 268 p.
- CREUZER (F.) J.D. GUIGNIAUT. *Religions de l'antiquité*. Paris, Treuttel et Würtz, 1825-1854. 4 vol..
- DAVIES (M.), « L'Avenir dans l'œuvre poétique d'Apollinaire », pp.141-65 in DÉCAUDIN (éd.), *Apollinaire inventeur de langages*, Actes du Colloque de Stavelot 1970. Paris, Lettres modernes, 1973. 200 p.
- DÉCAUDIN (M.). *Le Dossier d'"Alcools"*. Genève, Droz, 1971. 242 p.
- DURRY (M.-J.), « Apollinaire et le ver Zamir », *La Table ronde*, avril 1955, pp.138-41.
- DURRY (M.-J.). *Guillaume Apollinaire : "Alcools"*. T.III. Paris, SEDES/CDU, 1964. 248 p.
- GENINASCA (J.), « Découpage conventionnel et signification », pp.45-62 in GREIMAS (éd.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972. 240 p.
- GENINASCA (J.), *Les Chimères de Nerval, discours critique et discours poétique*. Paris, Larousse, 1973. 192 p.
- GREIMAS (A.J.). *Du sens*. Paris, Seuil, 1970. 318 p.
- GREIMAS (A.J.), « Un Problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Langages*, 31, septembre 1973, pp.13-35.

- GREIMAS (A.J.). *Maupassant : la sémiotique du texte*. Paris, Seuil, 1976. 288 p.
- GREIMAS (A.J.), « Pour une théorie des modalités », *Langages*, 43, septembre 1976, pp.90-107.
- GREIMAS (A.J.) et J. COURTÈS. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979. 424 p.
- GRIMAL (P.). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, P.U.F., 1979 [sixième édition]. 576 p.
- LAUTENBACH (F.). *Die Motivik und Symbolik des synthetischen Denkens im Werk Guillaume Apollinaires*. Quellen, Parallelen, Wirkungen. Frankfurt-Bern, Lang, 1976. 425 p.
- LEVI (E.). *Dogme et rituel de la Haute Magie*. Nouvelle édition complète en un vol. Paris, Niclaus, 1960. 400 p.
- LEVI (E.). *Histoire de la magie*. La Roche-sur-Yon, Éd. de la Maisnie, 1974. 560 p. [première édition, Paris, 1860]
- LEVI-STRAUSS (Cl.). *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962. 389 p.
- LYONS (J.). *Linguistique générale. Introduction à la linguistique théorique*. Paris, Larousse, 1970. 384 p.
- NEUMANN (V.). *Die Zeit bei Guillaume Apollinaire*. Munich, Fink, 1972. 168 p.
- RENAUD (Ph.). *Lecture d'Apollinaire*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1969. 570 p.
- SCHMITS (G.), « Guillaume Apollinaire : *Le Brasier* », *Les Études classiques*, janvier 1967, pp.34-51.
- SCHMITS (G.), « Guillaume Apollinaire : *Le Brasier* », *Les Études classiques*, avril 1967, pp.145-174.

TABLE

LE TEXTE	2
<i>sigles et abréviations</i>	4
INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE	11
<i>première exploration de la partie A</i>	11
<i>l'unité A1</i>	12
<i>les étoiles, les centaures et les plantes</i>	16
<i>morcellement et totalité</i>	20
<i>la mort des flammes</i>	21
<i>Soleil et cœur</i>	23
<i>l'unité A4, vers 1 et 2</i>	24
<i>le cœur-fruit</i>	26
<i>l'unité A4, vers 1 à 5</i>	29
<i>parcours figuratifs</i>	32
<i>l'unité A5 ; éléments d'analyse</i>	36
<i>les flammes et le fleuve</i>	39
<i>la poétique amphionnesque</i>	41
DEUXIÈME PARTIE	47
<i>deux Destinateurs ignés</i>	47
<i>la figure du brasier</i>	51
<i>création et procréation</i>	54
<i>le voyage marin</i>	60

TROISIÈME PARTIE	65
<i>découpage du texte</i>	65
<i>ciel et terre</i>	67
<i>figures de médiation</i>	70
<i>un nouvel espace transcendant</i>	77
<i>un faire interprétatif figurativisé</i>	79
<i>le spectacle</i>	80
<i>l'unité terminale</i>	85
<i>d'une sphingerie à l'autre</i>	90
LE MOTIF DU BERGER ET DU TROUPEAU	92
<i>sphingeries et théâtre</i>	104
<i>la cohérence de la partie C</i>	109
QUATRIÈME PARTIE	117
<i>des centaures aux sphinx</i>	117
<i>du brasier au théâtre</i>	122
<i>la poésie et la mort</i>	127
<i>figures de l'énonciation</i>	129
<i>fleuves et flammes</i>	133
<i>le Sujet cosmique</i>	138
<i>les unités limites du poème</i>	140
CONCLUSION	145
<i>notes</i>	149
PETIT GLOSSAIRE DE TERMES DU MÉTALANGAGE	156
BIBLIOGRAPHIE	157
<i>table</i>	159

CURRICULUM VITAE

Né à Zurich en 1949, j'ai fréquenté les écoles du canton d'Argovie et j'ai passé les examens de maturité (type B) à l'école cantonale d'Aarau au printemps 1969. La même année, je me suis inscrit à la Faculté des Lettres de l'Université de Zurich où j'ai suivi des cours de langues et littératures romanes, de littérature comparée et d'histoire de l'art. J'ai complété ma formation aux Universités de Paris-Sorbonne (hiver 1971-1972) et de Sienne (hiver 1973-1974). En mai 1976, j'ai passé avec succès mes examens de licence en langue et littérature italiennes, en littératures française et espagnole. Après un semestre à la Universidad Nacional Mayor de San Marcos à Lima, j'ai occupé le poste d'assistant auprès du professeur Jacques Geninasca (1977-1982) au «Romanisches Seminar» de l'Université de Zurich, où je suis depuis le semestre d'été 1977, régulièrement chargé de cours.

